

LA PRINCESA Y EL GRANUJA: EL AMANTE INFORTUNADO  
EN UN CUENTO INVEROSÍMIL DE GALDÓS

ALAN E. SMITH  
Boston University

1. INTRODUCCIÓN

Benito Pérez Galdós publicó doce cuentos inverosímiles entre 1865 y 1897. De ellos, *La princesa y el granuja* se publicó por primera vez en la *Revista Cántabro-Asturiana* (Santander), en el número I (1877), pp. 87-92, 126-128 y 137-145. Su segunda publicación fue en Madrid, en *El Océano*, números 80 bis y 81, el 10 de junio de 1879, páginas 1 y 2. Su última edición en vida de Galdós fue en el tomo de la primera edición de *Torquemada en la hoguera*, en 1889.

El argumento es directo y sencillo. Pacorrillo Migajas, un granuja de siete años, madrileño, huérfano y solo en el mundo, se enamora de una muñeca que ve en un escaparate. Un día la compran, y Pacorrillo logra entrar en la casa de sus dueños. Embriagado por el cocinero, divaga por el palacio y tropieza con su amada, que yace medio destrozada en el suelo. Huye con ella, y, una vez a salvo, abrazado a la muñeca, se duerme. Cuando despierta ella ha cobrado vida, y está completamente sana. Juntos asisten a un banquete muñequil, donde, provocado por la figura de Bismarck, Migajas saca su navaja y no deja títere con cabeza en el festín miniaturizado. Maravillada por su valentía, su amada, princesa de esa población, le da su mano en matrimonio, pero sólo a condición de que Pacorrillo abandone su naturaleza humana. Pacorrillo accede y nota en seguida que no siente nada al besar a su mujer. Dan las doce y todos desaparecen. Despierta desesperado. Pero se encuentra en el escaparate de la misma tienda donde antes había sido expuesta la muñeca, mirando a la calle a través del vidrio. El cuento termina así, con la angustia muda y lágrimas no expresables de Pacorrillo, prisionero en su cuerpo de muñeco, «por los siglos

de los siglos», como exclama silenciosamente para sí, al final del relato (*Obras Completas*, VI, 479).

## 2. DIÁLOGO CON LOS CLÁSICOS

En seguida se echa de ver el abolengo picaresco de este pequeño héroe galdosiano. Su descripción es descendiente directa de la de Rincón y Cortado, y reúne también rasgos velazqueños:

Tenía la piel curtida del sol y del aire y una carilla avejentada que más bien le hacía parecer enano que niño. (...) Vestía gallardamente una camisa de todos colores, por lo sucia, y pantalón hecho de remiendos, sostenido con un solo tirante. En invierno abrigábase con una chaqueta que fue de su señor abuelo, la cual, después de cortadas las mangas por el codo, a Pacorrillo le venía que ni pintada para gabán. En el cuello le daba varias vueltas a manera de serpiente, un guiñapo con aspiraciones de bufanda, y cubría la mollera con una gorrita que afanó en el Rastro. No usaba zapatos, por serle esta prenda de grandísimo estorbo, ni tampoco medias, porque le molestaba el punto (470).

La descripción del atuendo de Rincón y Cortado, con el que igualmente empieza el cuento de Cervantes, es muy parecida, en el aprovechamiento de prendas viejas desajustadas a los cuerpos de los muchachos, también quemados por el sol. La diferencia importante está en la belleza de los pícaros noveles, que contrasta con la fealdad casi deforme del granuja de Galdós, como si el destino de los jóvenes cervantinos, a fin de cuentas positivo, ya se anunciara en su belleza, a diferencia del destino trágico del maltrecho Pacorro Migajas.

Por otra parte, el cuento de Cervantes está estructurado alrededor de la armonía (interrumpida y reestablecida, representada por la sociedad del patio de Monopodio), mientras que éste es un cuento del ayuntamiento de naturalezas discordes entre sí.

Fiel al modelo del primero de los pícaros, Lazarillo de Tormes, los padres de Pacorrillo han sufrido castigos a manos de la justicia:

La familia de Pacorrillo Migajas no podía ser más ilustre. Su padre, acusado de intentar un escalo por la alcantarilla, fue a tomar aires de Ceuta, donde murió. Su madre, una señora muy apersonada que por muchos años tuvo puesto de castañas en la Cava de San Miguel, fue también metida en líos de justicia [...] (*Obras*, VI, 470).

Nótese el lenguaje bisémico, característico del *Lazarillo*, por ejemplo en la frase «fue a tomar aires de Ceuta», para indicar un castigo con la misma expresión que un burgués usaría al anunciar su intención de tomar las aguas de un

bañeario. Esta estructura irónica, típica de los juegos de palabras basados en el código de germanía que caracteriza al *Lazarillo*, halla expresión contundente al final, donde, en vez de la vida eterna que la princesa le promete al granuja, éste se encuentra con una muerte eterna.

No obstante la relación con Cervantes y el anónimo autor del *Lazarillo*, es con la trágica y amarga visión de Mateo Alemán que este cuento galdosiano comparte su naturaleza esencial. Pacorruto, según nos informa el narrador, «había tenido ocasión, en su breve existencia, de conocer los vaivenes del mundo, y algo de lo falso y mentiroso de esta vida miserable» (*Obras*, VI, 470).

Consecuente con esta visión, este cuento es el más cruel de todos los relatos breves galdosianos. Cuando Pacorruto intenta rescatar a su amada de las manos de los niños ricos que la acaban de comprar, leemos:

En el pórtico de la casa grande donde se detuvo el coche cesaron las ilusiones del granuja, porque un criado le dijo que, si manchaba el piso con sus pies enlodados, le rompería el espinazo (*Obras*, VI, 473).

Pero la crueldad física es superada por la crueldad psíquica y social. En el banquete, donde Pacorruto entra avergonzado de su atuendo, se mofan de él todos, con el beneplácito de su supuesta amante:

—¡Que baile! —gritó el canciller con desparpajo—, que baile encima de la mesa ...).

Migajas sintió que afluía toda su sangre al corazón. Su cólera impetuosa no le permitió pronunciar una sola sílaba.

—No seáis cruel, mi querido príncipe —dijo la señora sonriendo. Por lo demás, yo espero quitarle al buen Migajas esos humos que está acechando.

Una carcajada general acogió estas palabras, allí era de ver todas las muñecas y los más célebres generales y emperadores del mundo dándose simultáneamente cachiporrazos en la cabeza como las figuras de *guignol*.

—¡Que baile! ¡Que pregone *La Correspondencia*! —clamaron todos (476).

Estas imprecaciones multitudinarias que exigen de Pacorro una actuación delante de un público burlón recuerdan —aunque la disparidad sea quizás insalvable— el poema de Vallejo, «Nómina de huesos», donde se lee:

Se pedía a grandes voces:

—Que muestre las dos manos a la vez.

Y esto no fue posible.

—Que, mientras llora, le tomen la medida de sus pasos [...] (Vallejo, 2).

A pesar de la diferencia grande de tono y belleza, el parangón con el poema de Vallejo (y el modelo cristiano de donde éste descende) pone de manifiesto lo que es más cruel en este cuento: la inocencia esencial de la víctima. ¿Cuál es su pecado, que tal castigo mereciera? Quizá la respuesta la podríamos encontrar en *La Celestina*.

Igual que el «melibeo» Calisto, Pacorríto idolatra a su amada:

¡Ay! Migajas se quedó deslumbrado, atónito, suspenso, sin habla. Púsose de rodillas y adoró a la señora como a una divinidad (474).

Por ese «insensato amor» (473) el granuja pagará con su vida. De esa manera Pacorro Migajas se une al elenco de amantes infortunados galdosianos, quienes, ciegos ante las disparidades de su amada, se entregan a los brazos de la desgracia, como Muriel, Morton o León Roch, como si de una advertencia se tratara ante el poderoso fuego de eros. Lo fascinante es que ese «insensato amor» no será tan solo el que la pasión del granuja engendra, sino el «insensato amor» de los modelos literarios de los cuales éste se desprende, como veremos en el apartado siguiente.

### 3. MODELOS DEGRADADOS

Otra tradición literaria aparece acatada en este cuento. Pero, al contrario de la aceptación recta y candorosa de la retórica y los motivos clásicos españoles, aparece ésta explícitamente señalada y ridiculizada. En el comienzo del capítulo VI del cuento leemos:

Nuestro personaje se hallaba en ese estado particular de exaltación y desvarío en que aparecen los héroes de las novelas amatorias. *Su cerebro hervía; en su corazón se enroscaban culebras mordedoras; su pensamiento era un volcán; deseaba la muerte; aborrecía la vida; hablaba sin cesar consigo mismo; miraba a la luna; se remontaba al quinto cielo, etc.* (sic) (471).

¿Qué significa esta incorporación paródica de modelos literarios? Recordemos las primeras dos frases del cuento: «Pacorríto Migajas era un gran personaje. Alzaba del suelo poco más de tres cuartas, y su edad apenas frisaba en los siete años» (470). Esta ironía paradójica, basada en la yuxtaposición de dos elementos opuestos, que completan el oxímoron, es la misma que aquélla expresada en la cita paródica de los folletines, pues los sentimientos enfáticos, de héroe de novela folletinesca, colgados de la pequeña percha humana que es el casi enano Pacorríto, configuran igualmente un oxímoron intertextual. Es más, se

expresan simbólicamente en la vestimenta del granuja, hecha de tamaños grandes, pero mutilados para adecuarse al niño.

De idéntica manera vemos la reacción airada de Pacorríto ante las chanzas del muñeco-Bismarck —otro caso de modelo rebajado—, pues el chiquillo saca su navaja noblemente:

Ciego de furor, echo mano al cinto y blandió la plegadera. [...] el fiero Migajas [...] [...] arremetió contra los insolentes y empezó a repartir estacazos a diestra y siniestra [...] (476).

Más evidente es la degradación del modelo heroico en la variante de la primera edición, donde en lugar de «estacazos», reza «tizonazos», blandiendo simbólicamente el granuja ni más ni menos que la imponente espada del Cid Campeador. Esta estructura oximorónica, consiste, pues en degradar un modelo heroico, al otorgar sus actos, actitudes o pertenencias a un protagonista de mínima —o cuando menos de menor— importancia.

Tal degradación intertextual se había dado y se habría de dar después, por supuesto. Se cumple de manera ejemplar en el *Quijote*, como es sabido, donde el héroe asume los ademanes y armamentos de los caballeros de los libros de caballerías, que a su vez descendían del *Cid*, o donde degrada modelos del romancero tradicional. Velázquez, con cuyos retratos de granujas-dioses y vagabundos-sabios también se relaciona nuestro pequeño héroe, había rebajado a los dioses paganos a la condición humana más humilde. Posteriormente a Galdós, Valle-Inclán basará su género «esperpéntico» en este oxímoron, configurado por unos seres pequeños, que laboran bajo descomunales coronas.<sup>1</sup>

¿A qué fin esta degradación? En Valle-Inclán es la manera de representar un sistema político y social degenerado. En Cervantes la parodia de los héroes nacionales es también una crítica a esa sociedad que los había alzado en hombros. ¿Y en este cuentecito de Galdós?

Para empezar a contestar esa pregunta, podríamos recordar cuánto sufre el niño. Su vida misma es una injusticia social. Quizá por eso Galdós aquí carga las tintas, precisamente para subrayar esa injusticia.

La diferencia de clase social es un tema notable en el cuento. Los que «raptan» a su amada son niños ricos. Sus lacayos se muestran crueles con Pacorríto, como vimos. Los niños rompen y luego abandonan a su muñeca, como quienes

1. Al respecto, apunta Valle: «La vida —sus hechos, sus tristezas, sus amores— es siempre la misma, fatalmente. Lo que cambia son los personajes, los protagonistas de esa vida. Antes, el destino cargaba sobre los hombros —altivez y dolor— de Edipo o de Medea. Hoy, ese destino es el mismo, el mismo su dolor... Pero los hombres que lo sostienen han cambiado. Las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo.» Citado en Cardona y Zahareas 239 —quienes citan de Francisco Madrid, *La vida altiva de Valle-Inclán* (no indican más datos bibliográficos) 114.

tienen muchas y mejores para su regocijo. La misma princesa difiere del granuja, no sólo por su condición muñequil, sino por su alteza social. Algo o mucho de condescendencia hay en su trato con el niño, condescendencia que oculta una esencial despreocupación o falta de amor.

Así, al parodiar las novelas folletinescas, Galdós critica los valores que en ellas se expresaban: una sociedad cuya jerarquización vertical era sólo salvable mediante aquellos dispares amores de novela, entre criada o lavandera y noble o rico burgués. Este patrón, que proviene por lo menos de *Clarissa*, florecería en nuestro siglo con la facundia fabulosa de Corín Tellado.

Al intentar Pacorruto el salto social de marras, no tiene el mismo éxito que las heroínas de las novelas cuyo estilo él parodía en su pequeña hombría furiosa. Para él, esa unión dispar significará morir. Notemos que se le había prometido vida eterna, pero, también paradójicamente, esa vida eterna de muñeco es la muerte de su humanidad. Con lo cual Galdós nos parece decir que no hay, precisamente, final feliz, o por lo menos no lo hay dentro de los esquemas de la ficción que divulgaba un orden sociopolítico de mucha mayor resistencia que la que encontraban sus heroínas. Pero hay otra lección galdosiana, como ya hemos vislumbrado, que trasciende el conflicto social y económico, y que podemos empezar a estudiar con un motivo clásico.

#### PIGMALIÓN, MODELO GALDOSIANO

Además de la disparidad de sus naturalezas sociales, la esencial diferencia entre hombre y muñeco de los protagonistas de este cuento recrea el mito de Pígmalión. Como se recordará Pígmalión, consumado escultor (o rey, o ambos, según las leyendas) se enamora de una de sus propias estatuas, que él ha tallado conforme el ideal de belleza femenina que en su alma tenía. En el momento en que abraza a la escultura, siente que el frío mármol se mueve y que la estatua le devuelve sus besos, transformación milagrosa debida al favor de Afrodita. Esta misma escena aparece en nuestro cuento, pero invertida, pues Pacorruto Migajas ha sido transformado en muñeco:

Cuando, sólo ya con su mujercita, la estrechó contra sus brazos, no experimentó sensación alguna de placer divino ni humano, sino el choque áspero de dos cuerpos duros y fríos. Besóla en la mejilla y las encontró heladas. En vano su espíritu, sediento de goces, llamaba con furor a la naturaleza (478).

Es la segunda inversión de papeles que vemos con respecto a un modelo pretérito, pues arriba notamos cómo Pacorruto, si bien asume el papel del héroe masculino de novela folletinesca al blandir su navajita y al llorar ante su dama

destrozada, de manera más importante asume el papel de las heroínas de baja condición que casan por encima de su clase.

Esta misma inversión del mito de Pigmalión reaparece al año siguiente de la publicación de *La princesa y el granuja* en las páginas de la *Revista Cántabro-Asturiana*, en la última novela de la primera época de Galdós, *La familia de León Roch* (1878).

La «escultura» en este caso es María Egipciaca, tan hermosa «que ningún escultor la soñara mejor» (*Obras Completas*, IV, 795). Su belleza era «tan acabada, que parecía sobrehumana» (795). Igual que Pigmalión, León quiere amoldar a su mujer-estatua a su gusto, pero se equivoca:

¡Estupendo chasco! No era un carácter embrionario, era un carácter formado y duro. No era barro flexible, pronto a tomar la forma que quieran darle las hábiles manos, sino bronce ya fundido y frío, que lastimaba los dedos sin ceder jamás a su presión (801).

Igual que en el cuento que estudiamos, el hombre sufre un desengaño horrible y se muñequiza, pues María Egipciaca se impone a su esposo, por lo menos antes de su ruptura definitiva. En la escena siguiente de la primera parte, María Egipciaca, le confiesa a Roch que ellos tienen un forcejeo de voluntades, y que ella le va a imponer la suya. Al preguntarle cómo, la mujer le arrebató el libro a León y lo lanza al fuego de la chimenea:

—¡María! —gritó León aturrido y desconcertado, alargando la mano para salvar al pobre hereje.

Ella le estrechó en sus brazos, impidiéndole todo movimiento; le besó en la frente [...] (802).

La inmovilidad de León Roch es comparable a la de Pacorrillo, consciente de su nueva condición terrible:

¿Qué es esto para mí?

La princesa le estrechó en sus brazos, y besándole con sus rojos labios de cera, exclamó:

—Eres mío, mío por los siglos de los siglos (478).

Este modelo de Pigmalión invertido, en el cual al supuesto «escultor» le sale el tiro por la culata, lo repetirá Galdós también en *El amigo Manso*, donde Irene se libra de las enseñanzas de Máximo Manso, causándole tal dolor, que le lleva a morir unánimemente. Maxi Rubín será igualmente destrozado, al intentar modelar a su más que muñeca, Fortunata. Unamuno, sin duda influido por el modelo galdosiano, lo recrea en su muerte de amor, *Niebla*. Fue un mito fundamental en las artes plásticas y literarias a lo largo del siglo XIX europeo, me-

diante el cual se ponían de manifiesto unas relaciones entre los sexos que entraban en crisis, ante la reacción vigorosa de la mujer-muñeca. De hecho, el mito de Pigmalión no es tanto la expresión de la mujer muñeca, como de la muñeca que se convierte en mujer.<sup>2</sup>

De esta manera hemos visto cómo un cuento inverosímil de Galdós, rico heredero de una tradición española y clásica, se anticipa, de manera literal y casi plástica, a modelos que habrían de fundamentar la obra novelística principal del gran «realista».

2. Ver Peter GAY, «Education of the Senses», Vol. I, de *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1984. Especialmente pertinente es el sub-capítulo «The Castrating Sisterhood», pp. 197-213.